

Enunciación performática y politización *estésica* en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo

Performative Enunciation and *Esthetic* Politicization in *La virgen de los sicarios* by Fernando Vallejo

Carlos Leonel Cherri
Universidad Nacional del Litoral, Argentina
clcherri@hotmail.com

Resumen:

El presente trabajo se propone leer en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo un conjunto de operaciones performativas que desembocan en una politización artística que entiende la des-alienación como una operación de regeneración sensitiva (afectiva) y que ejerce una resistencia al biopoder por medio de una ética respecto de lo viviente, situación paradigmática en el texto de Vallejo pero que también alcanza otras producciones artísticas contemporáneas en Latinoamérica.

Palabras clave: Fernando Vallejo, Politización artística, literatura contemporánea, Walter Benjamin, Biopoder.

Abstract:

This paper intends to read in *La virgen de los sicarios* by Fernando Vallejo a set of performative operations leading to an artistic politic process that understand dis-alienation as a sensitive regeneration (affective), exerting a resistance to biopower through an ethic of respect of life; a paradigmatic situation in Vallejo's text that also reaches to other contemporary artistic productions in Latin America.

Keywords: Fernando Vallejo, Artistic politicization, Contemporary Literature, Walter Benjamin, Bio-power.

La realidad no es la realidad en las barriadas de las montañas que circundan a Medellín: es un sueño de basuco

Fernando Vallejo

El sentimiento es una cuestión política que adquiere la forma de un pensamiento (categoría, noción, concepto, etc.). Esta afirmación –que hoy goza de cierto consenso– conecta diversas genealogías al momento de pensar su devenir histórico, fácilmente reconocido en categorías como “estructura de sentir” de Raymond Williams, “estructura de actitudes y referencias” de Edward Said o en la noción de estética desarrollada por Walter Benjamin y rescatada críticamente por Susan Buck-Morss en 1983. Tales nombres no agotan lo que el sentimiento como categoría política-epistemológica implica para el siglo xx, aunque debemos señalar que ha operado, generalmente, sin reconocimiento teórico-metodológico, funcionando así como un supuesto, presupuesto o indecible.

Fiat ars pereat mundus advierte Benjamin sobre el cierre de su ensayo “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”. En esa sentencia catastrófica podemos imaginar cierto círculo entre la vida (lo sensible) y la muerte (lo inerte-insensible) conectadas por el arte o lo estético. Esta misma ligación puede percibirse en la etimología de la palabra *estética*. En griego *aisthesis* aludía a la percepción sensorial, de modo que *aisthētikos* se refiere a lo sensible, y así *aisthanesthai* al hecho de percibir con los sentidos. De ahí se desprenden, entonces, palabras como hiperestesia, cenestesia, sinestesia o la voz negativa, *an-estesia*. Es decir, la diferencia mínima entre *estética* y *estésica* expone la relación especial de lo sensible con lo perceptivo y, por lo tanto, acentúa el régimen táctil o afectivo de la dinámica del contacto (literatura-mundo)¹, donde lo sensible no tendría que ver con la estetización/representación moderna de lo “bello, verdadero y bueno” sino con políticas que inclinan el arte hacia la vida (la posibilidad de sentir) o hacia la muerte (anestesia o sustracción de lo sensible).

El presente trabajo explora estas políticas en relación con los mecanismos textuales por los que *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo trabaja con la violencia socio-política condensada en la figura del guerrero y en la agencia de la muerte.

Envío

En *Las aventuras del señor maíz. Un héroe atrapado entre dos mundos* (2005) de Washington Cucurto, el personaje central, Cucurto, le presta un libro a Jorgelina (una negra dominicana

1 Está relación literatura-mundo según Antelo configura una estética de la inmanencia: “una estética que se quiere gesto y no representación, *Darstellung* y no *Vorstellung*, proceso y no aspecto, contacto y no distancia, una estética, en fin, que, como teatro de la memoria, entra en ese gran juego bioestético llamado modernidad” (“Posautonomía”, 19). Por otro lado usamos el término “afectivo” para describir la fusión (sensible) del plano emocional y táctil del lenguaje que confluye en una política de sentimiento: el exiliado como un refugiado del lenguaje, la lengua como un subsuelo sentimental-material (Ludmer, *Aquí América Latina*). De modo que nuestras alusiones a “inmanencia” a lo largo del trabajo se vincularán a tales términos.

del conventillo en el que vive) comentando: “es una porquería de literatura para Yankees”. Acontece un nuevo uso del objeto-libro puesto que “Fernandito y sus sicarios” van a parar “al centro ocre de la concha de Jorgelina y es el mejor destino, el gran bien que podía ocurrirle a ese libro de Alfaguara” (62). Gracias al régimen ambivalente que plaga al texto sería complicado establecer si tal gesto es una forma de *trashéo* del libro de “Fernandito”; es decir, una búsqueda de su inoperancia/catacresis o, por el contrario, una unión de lo abyecto (la negra dominicana, el periodo, y el libro, que en esa cadena acaba reivindicado debido a la lógica cucurtiana)². Anteriormente, “un beso con mierda” unía a los sujetos considerados por sí mismos mierda, y el acto acababa en una interrogación formulada por el protagonista: “¿Qué se sentirá después de un beso de mierda?” (26). Pregunta que separa cabalmente la vivencia de la experiencia ya que no interroga la virtualidad de una acción no sucedida, sino la subjetivación posible a partir de un evento sensorial: qué experiencia podemos hacer de un gesto catacrético como la mierda en un beso (la mierda de un beso). Siendo esta la función de “la mierda” en tales pasajes, me pregunto si el texto de Cucurto no realiza un envío a *La virgen de los sicarios* (1994) inscribiendo una lectura que emparenta el procedimiento de interrogación estética de Cucurto con el texto de Vallejo, es decir, la gestualidad de una misma interrogación donde mierda y muerte son análogos y vendrán a interrogarnos sobre el tipo de experiencia que se puede hacer en/ sobre la precariedad del presente histórico.

La sicariedad del presente, un problema estético

La narración de Vallejo se ubica en “Colombia, Medellín, Sabaneta”. Por ende, carga con ese juego ficcional-verosimilante de montar un mundo paralelo sobre un entramado de referencias geográficas e históricas; operación recurrente en las ficciones latinoamericanas y rasgo característico del *Boom*, donde las fuerzas asociativas atan mundos paralelos (Macondo, Comala) a países e historias específicas (Colombia, México). Estas literaturas de mediados del siglo xx sustentaban, además, una clara dialéctica entre ciudad y campo, como un contra-juego a la modernización y al subdesarrollo, donde este último insinuaba su victoria al hacer del campo y lo desértico sus espacios narrativos predilectos. Varias décadas después *La virgen* viene a escribir una página más: el campo (Macondo, Comala) ahora es parte de la periferia de la ciudad. Tal desplazamiento geográfico ha dado lugar a las comunas/comunidades (villas y favelas, otros nombres de lo mismo) y sus sujetos, antes campesinos, se han transformado –producto de esas nuevas relaciones territoriales– en los sicarios: el guerrero a sueldo del “narco”. ¡Lindo cuadro para realizar etnografía literaria!

2 El *trashéo* es una operación que pese a comprender la herencia (cultural, política, histórica) de antemano como ruina, expone estéticamente tal estado. *Trashéo* consiste en arrastrar la alta cultura (cualquier jerarquía violenta), en tanto resto, por una imaginaria *obscena* cuyo procedimiento no-dicotómico es la *contaminación*, resultando la neutralización de la violencia al recodificar (traducir) lo ornamental de lo forcluido: la joya –el efecto de la sensación, el brillo, la iridiscencia, la potencia. Recordemos que *obsceno* remite tanto a la suciedad (*ceanum*) como a lo fuera de escena o marginal (*scenus*). Y que la joya debe entenderse tanto como plus y como déficit de significación: “así como la cultura se hace detritus, basura, el barro se hace joya” (Palmeiro 26).

Pero no, si hay algo que la novela repugna son esas figuras: el sociólogo, el antropólogo, el periodista, el biólogo y el político, todo aquel que quiera trabajar “objetiva y distanciadamente” con la *res pública*, acabando por interrogar la moral del contacto/trabajo con lo viviente que sostienen esas instituciones y sus restos positivistas cosificadores (el estado, la política, la cultura letrada). Como ya sabemos, en Sabaneta matan a un mendigo y “ya le sacan los ojos para llevarlos para la Universidad” (26).

No es gratuito que los personajes escogidos sean el gramático y el sicario, un par paradigmático enlazado erótica y amorosamente haciendo obvia la tautología: cuerpo y lengua se superponen, al igual que sus funciones; repetir, simultáneamente, un monólogo y un ritual mortuorio. El desplazamiento textual no hace otra cosa que reforzar esta estructura: las visitas a la iglesia y las visitas a la muerte. ¿No están estas figuras asociadas a la traducción/trascendencia? Es decir, al espíritu y al cuerpo, a lo simbólico (letra, *grama*) y a lo real, ¿resultado de tal entramado? El sicario como niño-ángel, mensajero de una sociedad vuelta radicalmente a su último lazo social: la sicariedad como biopolítica, como relación entre la vida de uno y la muerte del otro, como tecnología de administración de lo viviente³. En esa estructura narrativa dual y enlazada, el texto discurre muerte tras muerte, iglesia tras iglesia: Alexis muere llega Wilmar, y al (re)comienzo otra vez; Wilmar mató a Alexis, y como Alexis, Wilmar va a morir.

¿Qué es esta repetición? ¿Este ritual mortuorio de ir de iglesia en iglesia dando la muerte? ¿Podríamos pensar que la novela estetiza la muerte? Por ejemplo:

Unos niños entre tanto se apuraban unos a otros: ¡Corran! ¡Corran! ¡Vengan a ver el muñeco! El ‘muñeco’ por si usted no lo sabe, por si no los conoce, es el muerto [...] desde el fondo de sus almas viles se les rebosaba el íntimo gozo” “en la frente escurriendo unos chorrillos rojos como de anilina, unos hilitos de lo más pictóricos” (26 y 72, respectivamente).

Pareciera, pero como veremos, esto no es así. El texto no estetiza la violencia aunque “la estetización de la muerte y de la violencia” sea su tópico central.

Estética de la anestesia como goce con la violencia. Anti-estetización de la violencia como ética con lo viviente

Héctor Abad Faciolince, escritor y periodista colombiano, acuñó en 1994 el término *sicaresca* para referirse a ese *boom* de novelas parecidas a “la picaresca en el sentido de que es un sujeto que narra en primera persona sus fechorías”. Faciolince ve en ese gesto una *fascinación* por los sicarios que confiesa carecer, por lo que acaba repudiando cómo “la literatura colombiana se engolosinó con estos matones, en parte los justificó en algunas

3 Se trata de una transformación de los dispositivos que exhibe un estado de la técnica, es decir del saber/poder, que permite que algunos vivan más allá de sus posibilidades naturales, generando una economía de la vida que se consigue a costa de la muerte de otros. Por eso en la sociedad actual entre la vida de uno y la muerte de otro se encuentra la relación que Foucault llamó biopolítica (“Derecho de muerte y poder sobre la vida”).

de estas narrativas” creando un mito “de pobres muchachos desesperados que no le queda otra que matar” (Orrego) lo que va a llamar “regodeo macabro con los sicarios”, y con la violencia podríamos agregar. ¿De qué se trata ese regodeo macabro, con aire de peligrosidad, del que nos llama la atención Faciolince? En términos de Horst Nitschack (Bermúdez) dicho peligro tiene que ver con la representación de la violencia relacionada con un goce literario de la misma, tanto del autor en *exhibir* (traer hacia fuera, *extraer, exponer*) como del lector en *expectar-introducir* (traer hacia dentro).

La posición respecto del trabajo literario-temático con la violencia, según este señalamiento, se vuelve problemática. Nitschack rescata una estrategia de Roberto Bolaño: “la repetición es permitir que el yo vuelva a funcionar, porque en la enésima repetición se produce una distancia”. La referencia alude, lógicamente, a “La parte de los crímenes” de 2666 de Bolaño. Y dicho procedimiento, insiste Nitschack, vendría a interrogarnos sobre “cómo representar la violencia sin estetizarla, es decir sin convertirla en un placer que no se corresponde con lo que se produce efectivamente. Pero a Bolaño le preocupa no solo la representación sino el acto performativo; la escenificación no debe reproducir lo que tematiza”. Quiero modificar levemente la lectura de Nitschack: la repetición no produce distancia, o mejor, si hay distancia no se debe a un “alejamiento” del autor (una “presunta” objetividad como fundamento del buen registro)⁴ sino a un choque intempestivo debido a un acercamiento táctil: una vez más se resignifica la dupla gramático-sicario.

Solo en esos términos aparece la palabra “distancia” en *Espectáculos de realidad* de Reynaldo Laddaga al hablar de *La regle du jeu* de Michel Leiris y de la película *Freaks* (1931) de Tod Browning. Textos que, gracias a su singularidad histórica, exploraron dicha “distancia” (imaginaria, temporal, abstracta) entre la materia viviente (experiencia, cuerpo y *lengua*) y el proceso de ficcionalización (volver imagen, volver relato) que constituye todo texto. Distancia de una proximidad/intimidad (una superposición de lo mismo) en mayor o menor medida, o de una forma u otra, aparentemente condicionada por la exhibición (exteriorización) propia de la lógica particular de registro de cada dispositivo artístico. Donde “dispositivo artístico” no sería “tipo” o “género” artístico, y sus respectivas “unidades” y “materiales” (el color para la pintura, la imagen para la fotografía, la lengua para la literatura, etc.). Hoy sabemos que tal razonamiento compartimentado recae en una *ontologización* autonomista respecto de los materiales/unidades artísticos y su dimensión/efectividad perceptiva y teórica, y constituye un mero relato de lo que Jacques Derrida entendía como “políticas de resguardo”⁵. Con este señalamiento quiero insistir en que una ética con lo

4 Para comparar la funcionalidad de la distancia en el realismo autonomista ver, por ejemplo, David Oubiña y Rafael Felipelli cuando celebran a Martín Rejtman y a su filme *Copacabana* por poner de manifiesto la ajenidad respecto de lo que se filma mediante “el sistema más pertinente que el cine y todas las artes tienen para hacerlo: distanciándose”. El uso de los lentes como el tamaño de los planos evidencian, para Oubiña y Felipelli, “una mirada austera, discreta y precisa: la de un cineasta responsable” (36).

5 Con políticas de resguardo me refiero al hecho de que algunas comunidades (artísticas, teóricas, filosóficas) intenten “preservar la pureza genérica de sus constructos” (Gerbaudo 139). Como bien atestigua su obra, Derrida ha realizado una intensiva militancia teórica y estética para la deconstrucción de las políticas de resguardo. En *Glás*, por ejemplo, constituye “un enfoque singular e irónico” al respecto (Gerbaudo 140).

viviente (los materiales como materia viva) solo puede producirse en la inscripción de una lógica de registro, que es lo que constituiría la especificidad textual: el dispositivo/maquinaria artística. Resignifiquemos, entonces, el *transe poético* del texto de Vallejo, su monólogo fragmentado, que divaga antes que relata, que enumera antes que narra, constituye un juego de repetición performática con reglas/éticas específicas de funcionamiento, es decir un pacto-registro no-representacional, no-etnográfico, no-realista: “no me crean *mucho* [...] porque yo *conozco* las comunas desde afuera” dice el gramático de gusto ecléctico, “como saben los teólogos de Dios sin haberlo visto” (86) y “por referencias, por las *malas lenguas*” (55). A esa exterioridad aspira Vallejo, la del mesianismo y la del mal por medio de un laboratorio lingüístico erotizado como modo de sostener una ética con el trabajo de la materia viviente (la lengua, los cuerpos). Este es el sentido que podemos leer en el homoerotismo de la novela. Esto último me recuerda a cierta “necesidad histórica” de la década de los setenta de entablar un lazo erótico entre el soldado de la revolución y la forma-de-vida revolucionaria que era la “loca”, es decir, lo que intentó hacer Manuel Puig con *El beso de la mujer araña*⁶. *Relación entre cuerpo (político), lengua (mala) y erotismo (histórico-guerrero) que sigue siendo parte del presente histórico y literario; tal es el caso en textos como A céu aberto* (1996) de João Gilberto Noll y *1810. La revolución de mayo vivida por los negros* (2008) de Cucurto. ¿Será que en el presente hay alguna necesidad de exploración estética de la unión erótica de la letra con la muerte, la política (la revolución) y la historia (la tradición)? ¿Esto problematiza, también, el texto de Vallejo? Lo que sí podríamos señalar es que en la exposición de la vulnerabilidad de las lenguas y los cuerpos que lleva a cabo *La virgen* se encuentra una de las desconstrucciones del entramado biopolítico de la *sicariedad*, puesto que “dar muerte sin cometer delito” (Agamben, *Homo sacer* 93-4) no marca un espacio de excepción (lo que define al soberano) sino, por el contrario, una expiación a la que los sujetos (el gramático y los sicarios, ambos condenados a la muerte) se entregan sin rodeos, sin cálculos: ellos transitan la balacera sin más, el gramático se encuentra con la muerte del amor sin luto ni pena, y se entrega como el sicario “indiferente a todo”. Es que ellos (esas figuras) eran iguales, del tipo de personas que “dejaban pasar” las cosas, que eran “perdonavidas” (*La virgen* 114). Tal aspecto constituye la característica más productiva del mesianismo mortuorio ya señalado, la posibilidad de constituirse, antes que como espacio/estado de excepción (Soberano/*Homo sacer*)⁷, en un “estado

6 Dice Ludmer sobre la novela de Puig: “Allí se representa directamente, sexualmente, la relación transgresiva entre las dos revoluciones y sus discursos y cuerpos. La revolución política, “la revolución”, tenía que unirse íntimamente con la revolución sexual y literaria” (“Puig y Sarduy”).

7 En la decadencia de las instituciones (el Estado Nación, la *sicariedad*) radica el poder soberano que promete y garantiza la condena/deseo de muerte tanto del gramático (que ha venido a Medellín a morir) como del sicario (que muere). Ellos se constituyen como *Homo Sacer*, vidas que pueden ser sacrificadas sin que esto implique delito, sin embargo ellos no ejercen un poder soberano (no son verdugos) en un estado donde todos sus ciudadanos pueden ser sacrificados (*sicariedad* de la sociedad), sino que buscan una expiación, que en el ambiente catastrófico de la novela es la muerte como paz sensitiva. Ecuación que al sustraer “la muerte” de ella deviene mesianismo puro: estado de gracia. El experimento/interrogación artística de Vallejo se trata entonces de cómo ante el biopoder, totalizador, universal y reticulario, siempre es posible oponerle una tecnología del “yo”, es decir procesos radicales de subjetivación: el mesianismo (el ritual), tanto en su cara vital (el estado de gracia) como en la mortuoria.

de gracia” (sujetos “perdonavidas”) entendido en los términos de Clarice Lispector como la transformación del cuerpo en don, proceso que experimenta “*numa fonte direta, a dádiva indubitável de existir materialmente*”. Formar parte de los procesos del don (*potlatch*) constituye el saber-se (autopercepción material) en el que se aprende a “*amar mais, a perdoar mais, a esperar mais*” (23). Se trata de una “*experiência nua*”, puesto que expone a la “*existência, enquanto fábula desnudada de si mesma*” donde la trascendencia del sujeto se “*apaga deixando o mundo ser o que é e sempre foi*” (Penna 85). O, en nuestros términos, se trata de un proceso de pasaje anti-anestésico (estésico) que conjuga una resistencia a la sicariedad de la sociedad que el texto tematiza por medio de una vuelta al mundo de regeneración sensitiva: la desnudez para la autoafección y unión con el mundo:

En ese estado, además de la tranquila felicidad que se irradia de personas y cosas, hay lucidez pero que sólo llamo de leve porque en la gracia todo es tan, tan leve. Es una lucidez de quien no adivina más: sin esfuerzo, sabe. Apenas esto: sabe. No pregunten qué, porque solo puedo responder del mismo modo infantil: sin esfuerzo, sabe-se [...] El cuerpo se transforma en un don. Y se siente que es un don porque se está experimentando, de una fuente directa, la dádiva indudable de existir materialmente [...] Todo, además, gana una especie de nimbo que no es imaginario: viene del esplendor de irradiación casi matemática de las cosas y de las personas. Se pasa a sentir que todo lo que existe –persona o cosa– respira y exhala una especie de finísimo resplandor de energía (Lispector 23. La traducción es mía).

Es por eso que en la extenuación de la enumeración de la muerte vuelta a su estatuto sensible (funcionar como *show*, como exhibición, es decir como un dispositivo artístico) el texto encuentra la distancia de la que hablábamos no ya por el “genio del artificio” que fue el narrador para la modernidad, sino en una “fábula desnudada de sí misma” que ejerce repelencia y ofuscación del texto para con el lector, por su enmudecerse ante un mesianismo (la virgen, el ángel) mortuorio (los sicarios, la muerte). Según esta lectura, la presencia del gramático, su intervención constante sobre los gestos y las expresiones se convierten en la piedra de tropiezo del relato (un anti-Virgilio para un anti-Dante). Esta función anti-estética es lo que termina de contornear una poliética⁸ anti-anestésica (estésica), puesto que rompe el letargo, el ensimismamiento, y nos despierta en la autopercepción de nosotros (existencia material): el estado de gracia es “saber-se”.

Es interesante ver cómo los principales tópicos de la novela conducen a tal efecto permitiéndonos leer una inmanencia entre lo que se enuncia y las lógicas enunciativas. Quiero desmenuzar una serie de construcciones formales que refuerzan esta lectura entramando una cadena de sentidos.

⁸ Entiendo por *poliética* el espacio/gesto contorneado por la encrucijada de lo ético, político y poético. Las referencias teóricas más propicias para entender el funcionamiento de esa encrucijada son las propuestas por Foucault al definir el sujeto y teorizarlo junto a los “juegos de verdad” (*Estética* 364-365).

Un dis-positivo performático

Como dejábamos ver anteriormente, la peregrinación de la novela no es para ganar el cielo, sino para buscar un descanso neurológico/sensible (expiación): “paz, silencio en la penumbra. Tenemos los ojos cansados de tanto ver, y los oídos de tanto oír, y el corazón de tanto odiar” (52). Se trata de buscar cura a una sensibilidad extenuada por la violencia, por su espectacularidad: el *show* de ver “los cadáveres como hipnotizado” (38). Es como si Vallejo captara el funcionamiento del shock de la modernidad tal cual lo entendía Walter Benjamin, esto es que la falta de experiencia (la mudez) no se debe a una pobreza de estímulos sino a una saturación perceptiva, efecto que identificó como *hiperestesia* (la guerra que enmudece, la fábrica que produce neurastenia). Así entendía Benjamin la alienación capitalista, como una operación profundamente corporal, netamente neurológica, es decir, pensándolo en términos biopolíticos, él veía en la alienación un proceso de transformación de lo humano, de segmentación (fragmentación) del *continuum* biológico, ¿pero en qué? En un resto/desecho de lo humano, ¿pero qué tipo de resto es aquel que es despojado de sus sentidos, o que vive en la precariedad y la traumatización de sus sentidos?

Los animales en *La virgen de los sicarios* avanzan sobre este punto. La “muerte” espiritual del narrador –“el momento en que me convertí en un muerto vivo” (76) dice el gramático– ocurre al sacrificar un perro con sus propias manos debido a la imposibilidad del sicario de matar la pureza absoluta de un animal, que va al cielo, a diferencia de “la porquería humana” –palabras del gramático. Por tal entramado, la figura del sicario es niño y ángel, porque en su pureza de infante nunca mata, sino que “cura el mal”, libra a las personas del dolor de la existencia, y bajo esa lógica el sicario no puede matar al perro, ni podrá matar nada, hay asesino solo en la *sicariedad de la sociedad* ¿si nadie es inocente, quién es el culpable? Tal postulado hace que la agencia de la muerte se encuentre *despersonalizada* exponiendo la soberanía indirecta del juego biopolítico que la constituye. El gramático lo expresa de este modo “Ellos [los sicarios] no conjugan el verbo matar: practican sus sinónimos” (25). Por eso “el primer atracador de Colombia es el Estado” (45) y el primer pecador es el que manda a matar, el que encarga la muerte. De ahí que el sicario sin narco se transforme en un ángel exterminador (¿el de la historia?), puesto que sin mandato está desprovisto de cálculo y mata a cualquiera que entable con él un contacto sensible de tipo negativo (una mala respuesta, una grosería, una molestia, el “solo y molesto hecho de existir”), cualquiera que entorpezca la paz sensorial que se busca. Tirotear televisores y arrojar equipos musicales por el balcón son acciones que vienen a reafirmar el tipo de experiencia sobre la cual el texto reflexiona: la neurológica, que organiza (o desordena) los objetos según su despliegue sensible, ahí lo humano pierde su estatuto, es menos que un animal, se acerca a lo tecnológico. ¿El pasaje de *La virgen* funciona entonces como metáfora de la maquinización automática del hombre? Dice el gramático: “creemos que existimos pero no, somos un espejismo de la nada, un sueño de basuco” (79), o en otras palabras se postula al hombre como producto onírico automática del dispositivo anestésico (el basuco se suma así a la anestesia de la guerra y de la alienación laboral ya señaladas por Benjamin).

Por tales cuestiones la performatividad se vuelve la piedra de toque de esta lectura. Porque en su doble acepción de actuación y de repetición nos permite apreciar la producción de una fuerza, en parte fonética y rítmica, casi como la musicalidad propia de la poesía, que es la disrupción propia de un chasquido de dedos, es decir, se trata del relieve sinestésico de una imagen como dardo o proyectil (Benjamin, “La obra”). Un ruido insoportable que al mismo tiempo que rompe con la alienación sensorial produce un nuevo tipo de anonadamiento: el del letargo de la lectura, de la interpretación o el comentario, el del texto ofuscándose y repeliendo la lectura y el lector. Explica Raúl Antelo respecto de las obras *El pequeño vidrio* y *El gran vidrio*:

Duchamp sustituye la mirada (*regard*) por el retraso (*retard*) alterando el estatuto de la obra de arte (*objet d'art*) por el objeto-dardo (*objet-dard*) [...] Como explican Katherine Dreier y Roberto Matta, las imágenes de Duchamp desatienden (*des-regard*) el sentido común liberando poder de visión [...] Diríamos así que sólo hay *retard* cuando también hay *disregard* (*María con Marcel* 16).

Se trata, entonces, de un anonadamiento (des-atención) que rompe el anonadamiento del artificio artístico y al contornear sus márgenes enunciativos, *vuelve al lector con el mundo*, donde mundo-texto-sujeto son parte de un continuo de lectura y producción (agenciamiento), porque lejos de “hipnotizar” al lector, como hace la muerte con sus espectadores, el texto quiere deshacerse de él, nos hace sus “parceros” solo para despedirnos: “Y que te vaya bien,/ que te pise un carro/ o que te estripe un tren”. Leer y dejar de leer es como ir de desastre en desastre, de muerte en muerte. Así el estado de gracia pasa de ser tematizado a ser inducido por el texto: salir de la lectura implica el proceso de des-subjetivización necesario para (re)encontrarse materialmente con el mundo, lo que constituye la posibilidad de, utilizando palabras de Daniel Link, “vivir un nuevo día en el desierto” (407).

Por eso, el gramático es al flujo del relato (a la estructura textual) como el sicario es a la ficción (y a las tematizaciones). Ambos operan sobre lo sensible por medio de una interrupción que interroga la experiencia sensorial (como Cucurto con la mierda, Vallejo con la muerte y la anestesia). Si hacer memoria “da pereza” –reza el texto– “el lenguaje universal del golpe”, del disparo del sicario, de la interrupción del gramático, nos recuerda que “para morir nacimos”: “ojos que no ven, aunque uno los vea, no son ojos, como atinadamente observó el poeta Machado” (41). Es decir, que la muerte no tiene sentido, que dar la muerte es “sin-sentido”, es hablar sobre la nada. La interrupción del gramático a su monólogo es homologable al disparo del sicario que interrumpe los “presuntos” seres vivientes, porque en realidad son vida desnuda (pura *zoè*), *casi*-humanidad (estatuto de lo viviente al que pertenecen el sicario y el gramático). Mientras uno quiere deshacerse del lector, el otro se entrega a la destrucción pura desprovista de sentido, es decir, sin goce. Este entramado estructural junto a la apuesta performática del texto permite al lector leer no la “estetización de la muerte”, sino la reflexión de esto último, en definitiva una crítica a la “sicarezca” (que sería la forma estética producto de la sicariedad de la sociedad) y su *fascinación* exhibitoria con la violencia.

Es interesante como esto viene a constituir un método relacionado con la experimentación y la acción artística, en el sentido de “formula de efectos”, “lógica de inscripción” o “maquinaria productiva” (Aira 168-170), desechándose la idea de “técnica narrativa” en el sentido de artificio. Así las cosas, hay una clara pregunta que rearticula el peso de la tradición artística (latinoamericana en especial) ¿cómo librarse del contenido sin desecharlo? ¿Cómo jugar con la representación(es) sin generar una novela realista? *La virgen* parece realizar estas lecturas, es decir su experimento parece estar propuesto en relación con tales interrogantes. Pero también no debemos dejar de apreciar cómo la literatura latinoamericana se encuentra íntimamente relacionada con tales cuestiones que hoy redefinen lo contemporáneo. Pienso principalmente en las producciones de Mario Bellatin, Cesar Aira, Washington Cucurto, Fernanda Laguna, Pedro Lemebel, João Gilberto Noll, André Sant’anna, etc. Cada autor a su manera, pero todos, de una u otra forma, construyen dispositivos artísticos que se auto-clausuran o auto-afectan (como las lenguas y los cuerpos en la sicariedad), que desde sus enunciados afectan la integridad del mismo espacio de enunciación en que se anclan, que por su juego performático (el neobarroco o el minimalismo como dos fuertes estilos/tensiones/campos de fuerza del presente) traumatizan mediante lo performativo (la actuación y la repetición) lo que acaban enunciando. No es gratuito que una característica vinculante entre estos textos sea su reflexión sobre la violencia social en el continente. Esto se debe a lo anterior, al hecho de que la reflexión del dispositivo performático sostiene que “violencia” nunca es “violencia”. Todo es tautología, y aunque la enumeración, la repetición y el monólogo nos dejen leer un hábito de “homogeneidad”, el estatuto performativo siempre nos enviará a ver un tejido de diferencias mínimas, que como las obras del venezolano Carlos Cruz-Diez, a medida que nos desplazamos merodeando el texto van mutando tanto en el relieve de sus tejidos como en las líneas demarcatorias de los cuerpos junto a sus colores. Usando una metáfora teórica podríamos decir que la monstruosidad latinoamericana (el caníbal, el negro, el indio, el sicario, el cartonero) se ha extendido a la articulación de un dispositivo híbrido y monstruoso, que no descuida el trabajo temático, topológico e imaginario con dichas figuras sino que lo proyecta en una inscripción total junto con los materiales y la técnica de montaje. Configuración que es propiedad y característica del presente artístico y de las relaciones que teje con el pasado⁹.

Por eso el texto puede decir “hay que desocupar a Antioquia de antioqueños malos y repoblarla de antioqueños buenos, así sea éste un contrasentido ontológico” (42). Y lo único que hace es cancelarse, volverse a la nada que lo constituye, exhibir su axiomática, inscribir la ironía a todo lo enunciado y por enunciar. Porque el espacio de la enunciación ha aclarado (con el ángel-niño) que la violencia no encuentra sus fundamentos en la

9 Por lo tanto las genealogías artísticas son necesarias para el entendimiento histórico del presente. Me parece notable, por ejemplo, en la obra de la artista modernista María Martins, el aspecto trabajado en este apartado. Esto es la inmanencia conceptual entre técnica, materiales y figuración escultórica que expone a la obra como un entramado sincrético (falsa armoniosidad) pero al mismo tiempo disyuntivo. *Yara. Não esqueça nunca que eu venho dos trópicos* (1942) es ejemplar al respecto. Para un recorrido detallado de tales cuestiones se puede consultar *María con Marcel* (2006) y “María Martins” (2003) de Raúl Antelo.

justificación de sus fines (como lo hace el cálculo capitalista del narco y del Estado), sino lógica de sus medios como sostuvo Benjamin en “Para una crítica de la violencia”. Los dones de la lógica performática para con la literatura son, como ha recuperado Agamben del pensamiento de Benjamin, la construcción de *Medios sin fines*.

Conclusión performática

Quiero concluir recopilando las ideas de Benjamin que fueron emergiendo a lo largo de la lectura, algunas lateralmente. Esperando que este último despliegue teórico (repetitivo, quizás, como el texto de Vallejo) permita que las lecturas realizadas ganen un *plus* de sentido.

La estetización/estilización de la política, es decir de la violencia y de la guerra, entre otras, constituyó para Benjamin la lógica del fascismo. Según su razonamiento, negarse a concederle un carácter mágico, cultural o estético a la guerra implica descubrir en ella la imagen de lo cotidiano, y por consiguiente, captar su carácter de “guerra civil como resultado del truco marxista” (“Teorías” 82), es decir la lucha de clases, que es lo que Vallejo postula como *la sicariedad* de la sociedad. El hecho de que el futurista Marinetti espere de “la guerra la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica” (“La obra” 132) escenifica la anestésica fascista: ir hacia ella celebrando su belleza. Ese camino, insistía Benjamin, contornea una imagen catastrófica: la humanidad se convierte en objeto de contemplación de sí misma y entra en un proceso de autoalienación de semejante valía “que le permite vivenciar su propia aniquilación como un goce estético de primer orden” (“La obra” 133)¹⁰. Esto es de un modo manifiesto, sentencia Benjamin, la realización absoluta de *l'art pour l'art*; es decir, la muerte hecha un *reality show* cotidiano, vuelta en su espectacularidad un dispositivo tecno-bio-estético.

La relación filológica entre estética y estética propone ver lo artístico (la experiencia perceptiva en general) como una operación sobre la mente-cuerpo, que según Susan Buck-Morss permite concebir la experiencia en términos neurológicos tal y como lo pensó Benjamin. De modo que si “todos los sentidos pueden ser aculturados” (Buck-Morss 173) la lógica de esa aculturación (la modernidad capitalista de márgenes imperiales p.ej.) es una discusión ética (política, filosófica) ya que implica la producción/destrucción/transformación de lo humano, ese juego biopolítico descubierto por Foucault en los setenta. Como una disrupción de esa aculturación sensitiva y anestesia sensorial leímos la pareja gramático-

10 *Cigarette burns* (2005) de John Carpenter es una reflexión ejemplar sobre la estetización de la violencia como goce que nos permitirá entender tal noción, clave para este trabajo. En ella la historia gira alrededor de la búsqueda de un filme llamado *La fin absolue do monde*. Estrenado en el festival de Sitges, mueren cuatro espectadores al verlo, la película no es otra cosa que un caso de cine *snuff-gore*: en ella se registra la tortura de un ángel. *Cigarette burns* articula una reflexión sobre (1) el deseo de registro de imágenes-vivas que no asumen pose ficcional y (2) la industria *cinematográfica*, ambos atravesados por los dramas de la pasión de real: el original, la pieza y la colección. En una escena, el coleccionista al encontrar finalmente la película entra en un transe tal que conecta sus tripas al proyector generando la siguiente equivalencia: la autoaniquilación coincide con la (re)producción del texto fílmico a partir de sus tripas. De eso se trata el goce (an)estésico: recaer en un transe mortuario asistiendo la propia “autoaniquilación como un goce estético de primer orden” (Benjamin).

sicario como un modo de inscribir el registro de lo narrado (lo no-representacional) como el despliegue de una ética con los materiales vivientes de lo artístico (la lengua, el cuerpo, las imágenes). En fin, politizar el arte estés(t)icamente atravesando la *tecnología* implica devolver la capacidad biológica de sentir: si el *shock* de la modernidad que procede por hiperestesia (la guerra que enmudece, la fábrica que produce neurastenia) hace a la cotidianeidad perceptiva asimilable, se trata de devolver la posibilidad de ver, de oír, de sentir, no ya una pedagogía de la mirada, la escucha, o refinamiento de los sentidos para captar lo bello, sino una experimentación radical del contacto con el mundo: “*deshacer* la alienación del *sensorium* corporal, *restaurar la fuerza instintiva de los sentidos corporales humanos por el bien de la autopresevación de la humanidad*” (Buck-Morss 169-71).

Por deshacerse de los restos de la modernidad capitalista, y en parte, por no saber qué hacer con ellos, *La virgen* plantea en dicha escisión o disyuntiva su posibilidad de politización. Por un lado, un mundo de muerte que irá creciendo proporcionalmente gracias a su ontología maniquea de exterminio, y por otro lado, la fuga del gramático de dicho mundo que coincide con el fin de la lectura. Como la interrogación de la mierda en Cucurto, la interrogación de la muerte en Vallejo descansa en una inmanencia que re-articula el texto. La politización de la literatura actual como bien la entiende Buck-Morss releyendo a Benjamin, no es con el contenido sino con un efecto de interpelación. Por eso, la repetición de la muerte, y el cese de la lectura es el momento donde el texto nos toca, donde establece un contacto sensible: el tacto que permite que “el yo vuelva a funcionar” (el dardo-imagen), y tal acontecimiento coincide con la vuelta al mundo, y ahí la inscripción/registro textual particular (su estado no-representacional) exhibe su efecto indicial (Rodríguez Carranza), donde el texto sería no la instrucción política típica de la novela moderna/socialista y sus restos, sino una señal de tránsito en que se puede ver la tachadura de un “qué” y un “cómo” y la forma de un dedo apuntando hacia abajo dejando ver el mundo. En ese sentido, el estado de gracia se transforma en una tecnología de subjetivación que articula las técnicas performáticas (la repetición, el monólogo) con el efecto performático (el relieve sensitivo); es decir el estado de gracia no es solo una tematización del texto sino un efecto que él induce. La salida de la lectura al mundo es también la experimentación de la existencia material (saber-se), o en otras palabras, un efecto des-alienante que desbarata la retícula de poder de los dispositivos anestésicos.

En definitiva, *La virgen de los sicarios* rechaza cualquier pedagogía de la mirada, nos remite exclusivamente a la posibilidad de ver y a la preservación de la vista (de los sentidos en general), gesto que funciona como espejo encontrando al lector con su propia imagen, formando parte del anonadamiento sensorial que nos ha llevado a nuestro propio exterminio. En ese lugar reside el punto de fuga para deshacer el *sensorium* anestesiado: en la busca de la posibilidad de sentir, no ya como humanos (y nuestros derechos), sino más bien como animales (seres vivos), por medio de una pureza perceptiva que permite huir del ruido, del dolor y de la muerte hacia una preservación vital. Sentir –parece sugerir el texto de Vallejo– siempre será igual a vida.

Referencias

- Abad Faciolince, Héctor. "Lo último de la sicaresca antioqueña". *El tiempo* 05 de junio 1994. <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-167131>> Fecha de ingreso: 13 de febrero de 2013. Sitio web.
- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Trad. Antonio Gimeno Cuspiner. Valencia: Pre-Textos, 1998. Medio impreso.
- . *Medios sin fin. Notas sobre política*. Trad. Antonio Gimeno Cuspiner. Valencia: Pre-textos, 2001. Medio impreso.
- Aira, Cesar. "La nueva escritura". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 8 (2002): 165-170. Medio impreso.
- Antelo, Raúl. "María Martins: el arte como prótesis de vida". *Grumo* 2 (2003): 100-109. Medio impreso.
- . *María con Marcel. Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo XX, 2006. Medio impreso.
- . "Postautonomía: Pasajes". *Pasajes: revista de pensamiento contemporáneo* 28 (2009): 11-20. Medio Impreso.
- Benjamin, Walter. "Para una crítica de la violencia"; "Teorías del fascismo alemán. Reseña de guerra y guerreros"; "La obra de arte en la época de la reproductividad técnica". *Estética y política*. Trad. Tomás Bartolettij y Julián Fava. Buenos Aires.: Las cuarenta, 2009. Medio impreso.
- Bermúdez, Manuel (Entrevistador). "Horst Nitschack: existe un peligroso goce literario con la violencia". *Semanario Universitario*. 28/07/2001. <<http://bit.ly/18LAFgD>>. Fecha de ingreso: 13 de febrero de 2013. Sitio web.
- Buck-Morss, Susan. "Estética y anestésica. Una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte". *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Trad. Mariano López Seoane. Buenos Aires: Interzona, 2005. Medio impreso.
- Cucurto, Washington. *Las aventuras del señor Maíz: Un héroe atrapado entre dos mundos*. Buenos Aires: Interzona, 2005. Medio impreso.
- Foucault, Michel. "Derecho de muerte y poder sobre la vida". *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*. Trad. Ulises Guiñazú. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. Medio impreso.
- . *Estética, ética y hermenéutica: Obras esenciales, (vol. III)*. Trad. Ángel Gabilongo. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999. Medio impreso.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007. Medio impreso.
- Link, Daniel. *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires.: Eterna Cadencia, 2009. Medio impreso.
- Lispector, Clarice "Estado de graça". *Jornal do Brasil* 6 de abril de 1968: 23. Medio impreso
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010. Medio impreso.
- . "Puig y Sarduy. Recuerdos literarios". *Revista Ñ* (2010). <<http://bit.ly/14sNR5F>> Fecha de ingreso: 13 de febrero de 2013. Sitio web.

- Palmeriro, Cecilia. *Desbunde y Felicidad: De la Cartonera a Perlonguer*. Buenos Aires: Título, 2011. Medio impreso.
- Orrego, Jaime (entrevistador). "Entrevista con Héctor Abad Faciolince". *La Hojarasca. Alianza de escritores y periodistas* 27, (2006). <<http://bit.ly/12rfth7>>. Fecha de ingreso: 13 de febrero de 2013. Sitio web.
- Oubiña, Daniel y Rafael Filippelli. "Las pobres maneras de ejercer un oficio". *Punto de vista* 88 (2007). Medio impreso.
- Penna, João Camilo. "O nu de Clarice Lispector". *Alea* 12.1 (2010). Medio impreso.
- Rodríguez Carranza, Luz. "El efecto Duchamp". *Orbis Tertius* 15 (2009). <<http://bit.ly/1356QUH>>. Fecha de ingreso: 13 de febrero de 2013. Sitio web.
- Said, Edward. *Cultura e Imperialismo*. Trad. Nora Cateli. Barcelona: Anagrama, 2004. Medio impreso.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Trad. Pablo di Masso. Barcelona: Península, 1980. Medio impreso.

Recibido: 26 marzo 2013

Aceptado: 13 mayo 2013